

NOVOTNY TIHAMÉR

Eőry Emil létének keresztje

Önportrék 1969–2019



NOVOTNY TIHAMÉR (1952) Budapest

(Újfennt) mivel is kezdhettük volna stílszerűbben ezt a méltatást, mint azzal a régebbi (újraszült) bibliai jelmonddal, hogy: „*Íme, az ember!*” – és – „*Íme, a művész!*” Mert Eőry Emil idén, azaz 2019. június 8-án, vagyis egy nappal a „*Létem keresztje*” című kiállításának megnyitása után töltötte be 80. életévét. Tehát nagy, összegző számvetés volt ez a tárlat, amely a festett és szobrokba faragott, mintázott és öntött önportrék köre szerveződve 1969-től 2019-ig nyújtott egy keresztmetszetszerű válogatást az alkotó életművéből.

Ha a probléma leegyszerűsítése és egy folyamat, egy általános tendencia érzékeltetése érdekében eltekintünk a Krisztus születése előtti korok nagy kultúráinak egymásra ható, egymással érintkező, egymásból élő és egymásra építkező vagy éppen egymással ellenkező sajátosságainak hagyatékától, akkor – legalábbis az európai civilizáció szemszögéből nézvést – kirajzolódik egy olyan progresszió, egy olyan, egyáltalán nem ellentmondásmentes küzdelem, amely az egyén, a személyiség jogaiért, önérvényesítéséért, a művészi szabadságért folyt Giottótól (1266–1337) úgyszólván napjainkig. Azért a jogért, hogy átvitt vagy abszolút értelemben senki és semmi (se állam, se egyház, se hatalom, se uralkodó csoportok, se közönség) ne szabhassa meg, hogy az alkotó mit és hogyan alkosson.

„A művészre vár a feladat, hogy az istenek és mitológiák nélkül maradt világot – saját képére – át- és berendezze. Az univerzum az egyén szubjektumán keresztül megközelíthető, a szubjektum a minden, a mindenség. Az individualizmus szélsőséges rangra emelése csak távolról és felszínesen hasonlít a cinquecento öntudatos önvállalásához. Hiszen az ember új közérzete a világban a bizonytalanság és a veszélyeztetettség, magára hagyottság – Istentől való elhagyatottság –, az egyedüllét. A szabaddá lett művész kénytelen autonóm művészetet teremteni” – foglalja össze a romantika világgképét s máig érvényes következményeit S. Nagy Katalin *Önarcképek* című kötetében.

Tehát az egész modern művészetben napjainkig jelen van a művész függetlensége és a műöntörvényűsége, de az alkotó ember talajvesztettség és talajkeresése, sőt elidegenedése (magára maradottsága, elanyagiasodott hiábavalóság-tudata) és vissza-visszatérő istenkeresése is.

Az *arckép, önarckép, önportré* téma esetében – amelynek megjelenése valószínűleg egyidős az ember születésével vagy minimum az „*ősbűn*” elkövetésével, egy kis átértelmező tanulsággal élve: *létezésedben ne kiismerhetetlen önmagadat, hanem igaz Istenedet, öröklétedet kutassad!* – újabb vizetekre is lehet evezni. Mert itt van mindjárt az az ókori görög minta, Narcissus története, aki egy forrásban megpillantván a saját illó és sohasem megragadható tükörképét, többé már nem tudott szabadulni a gondolatától, hogy egyszer majd végleg egyesülhet vele.

Vagy felemlgethetnénk a másik nagy mítoszi metaforát, a rajz, a vonal, az árnykép, a szépművészetek születésének átvitt értelmű – a *végtelenbe néző* – megszemélyesítését, a *Pásztorlányka* vagy más néven a *Graphidion* (*Rajzóló kéz*) örök érvényű történetét, amelyet Ferenczy István (1792–1856), a magyar szobrászat elindítója nemcsak márványban, de öccsének írt levelében szavakban is oly szépen megfogalmazott: „Egy pásztrolány, midőn a szeretője el akarván utazni, az árnyékját a homokba bekarcolta, hogy e szerint a szeretőjének ábrázatja örökös emlékezetben nála maradjon.” Mert az ábrázolás: öröklét és mágia (is) egyben.

Ha egy festőnek problémája támad a világgal, önmagával, fessen önarcképet! – mondja az individuális alkotói ösztön és a több évszázados tapasztalat. A világhírű alkotók közül állítólag Rembrandt (1606–1669) festette a legtöbb önarcképet, összesen mintegy hatvanat, utána talán Edgar Degas (1834–1917) és Van Gogh (1853–1890) következik, akik szintén „kényszeres” önarcképfestők voltak. A magyar művészek közül Scheibert Hugó (1873–1950) serénykedett leginkább ezen a téren, de valószínűleg Tóth Menyhért (1904–1980) sem végezne az utolsó helyen. Jean-Antoin Watteau (1684–1721) pedig, aki először fogalmazta meg a bohóc magányosságában és elkülönülésében a festő sorsát, rendhagyóan modern és érzékeny alkotónak tekinthető.



Ha Eöry Emil önportréinak sokféleségét, kaleidoszkópját, önvizsgálati Én-képeit, szerep- és helyzetjátékait nézzük, számuk jócskán meghaladja a hatvanat, a szobrokban megfogalmazott hasonló törekvéseivel együtt pedig valószínűleg a százat is, s ez a nemcsak mennyiségi adat tekintélyt parancsoló, rangos helyet jelöl ki számára a művészettörténetben.

Az első tükörbe nézése még szürnaturalista, mágikus realista hatásokat mutat: a fiatal művész festőállványa előtt áll, mintegy „beleégetve” félalakos portréját a ráhelyezett üres vászonba. Csak a fej s nyakában a csíkos sál kidolgozott, a mögöttes tér részletei elnagyoltak. A barnás-vöröses, sárgás tónusú képen az arc egyik szemével kifelé, a másikkal, amely csak egy árnyékba merült sötét folt csupán, befelé, a mélységek felé néz. Azután egymás után jönnek a csak a fejre koncentráló, az expresszionizmus ecsetjébe mártott és a fauvizmus érzésvilágába helyezkedő önvizsgálatok, s a két stílus között a *Kettősportré* (1976) című, kicsit realiztikusabb fogalmazású, ahol már nagy hajjal, szakállal, bajusszal stigmatizálja önmagát, s az arcát egy sötét és egy világos részre tagolva – mintegy az Ikrék csillagjegy szellemében – sokatmondóan megkettőzi. Majd az arc (a fej, a haj, a szemüveg, a szakáll és a bajusz formájának) legkarakterisztikusabb vonásait, ráncait kutató, kiemelő szerkezetes-realista önportrék következnek a sorban. Hogy azután 2008-ban átadják helyüket a napjainkig tartó ikonikus-emblematikus önarcképek leegyszerűsítő ötletekben gazdag, változatos, lényegre törően szellemes, mondanivalóban mindig mély és példázatszerű, néha ironikus (önironikus) darabjainak. Persze közben a festészetben és a szobrászatban egy-egy szigetet alkotva az alkotó néha vissza-visszatér a realiztikus ábrázolások egyéb formáihoz is.

Tudjuk, hogy a portré művészi rangra csak akkor tesz szert, ha az a lélek vagy a belső portréja. Mondhatnánk úgy is, hogy egy önportréban a hasonlóságon túl a személy jelleme, lelke és szelleme mintegy „intimitásként”, *önmaga-ságaként* és másságaként, mélységként és felszínként egyszerre van jelen.

Mindamellet, hogy Eöry elfogadja a klasszikus tételt, miszerint az önportré nem lehet csak figurális, egy olyan meghatározó felismerésre lel, amely teljesen átalakítja önarckép-festészetét. Ugyanis a már említett 2003 és 2007 között keletkezett realiztikus-szerkezetes önportréinak erővonalából kialakít egy olyan önarcképsémát, egy olyan önikont, egy olyan önemblémát, amely bár csak néhány primitívnek ható vonalra hagyatkozik, karakterének tökéletes koncentrátumú, senki máséval össze nem téveszthető, mély foglalatát adja. Ugyanis egy tojásformába pusztán három él kerül: egy az orr vonalának meghosszabbításaként a fejtetőig ér, kettő pedig – a függőleges „antennával” körülbelül 120 fokos szöget bezárva, mintegy a bajusz és a szakáll vonalát követve – a fej jobb és bal oldalán fut ki az ovális formából. Természetesen a tekintetet jelölő mandulavágású szemek sem maradnak ki a telitalálatos tömörítésből. A művész „brandje” olyannyira tökéletesre sikerült, hogy újabb és újabb önportréinak kimeríthetetlen védjegyévé, új és új meglátásokat, problémákat, gondolatokat, azonosulásokat, szerep- és helyzetjátékokat felvető márkájává vált, amelynek alkalmazásában az arc viselője síkban és térben is úgy képes eljutni az ikonikus-emblematikus alapképlettől a majdnem tiszta absztrakcióig, hogy közben semmit sem veszít egyénisége, személye, jelleme, lelke, szelleme azonosságából.

Megállapításunkat mi egyébvel tudnám a leghitelesebben igazolni, mint a művész saját bejáratú magyarázatával, életrajzi vonatkozású vallomásainak egyikével, internetes levelezésünk azon érett gyümölcsével, amelyet az *Önportré* (2013) című bronzplasztikája születésének indoklásához fűzött: „Alig múltam öt éves 1944 őszén, amikor megszólaltak a vészjelző szirénák az amerikai vagy angol gépek érkezését jelezve, s én mélységes félelemmel húzódtam a szoba sarkába. Ugyanis ahol akkor laktunk, az közel esett a »KALOT-dombon« elhelyezett, Budapest védelmét biztosító tűzérési ágyúkhöz. Ezek az ágyúk, amikor megszólaltak, az egész ház, szoba, ágy beleremegett. Rettenetesen félttem, szinte beletapadtam a szobasarok három élébe. Visszatekintve, ez a három sarkot képező él beleégett a tudatalattimba. Ez az erős élmény önarcképeim kialakításában biztosan szerepet játszott. Ez néha tudatosult is bennem, ha valami vagy valaki tehetetlenségem folytán szorított sarokba. Ez az egyik magyarázat. A másik, amire gondolok, az ikonok frontális megjelenése, egyszerű szuggesztíója. Azóta is ennek a három élnek a találkozása számomra a tehetetlen sarokba szorított ember szimbólumaként jelenik meg.”

Ennek a hármasságú ikonikus-emblematikus önportrénak, ennek az egyetlen fejben koncentráló *Eöry-brand*nek az alsó két él számtalan lehetőséget kínál és biztosít a művész számára

ahhoz, hogy a bajusz-szakáll fordított Y vonalának újabb és újabb jelkép- és motívumtársításokkal történő meghosszabbítása által élete legkülönfélébb eseményét, gondját, problémáját, mondanivalóját, fájdalomát, érzését, helyzet- és szerepjátékát, azonosulását, véleményét, önkritikáját, fanyar iróniáját oszthassa meg a nézőkkel. Ez a fordított Y folytatódhat: egyablakos házakban; templomtornyokban a Nap és a Hold jelképével; asztallapban egy megbillent borospohár szintjelzőjével; kanyarodásra képtelen, egyirányú mozgásra kényszerített kerekekben; labirintusban; festővászonban; posztamensben a hátérben sok-sok betűvel; hegedűben; fekete szájú szarkofágban (sírgödörben?). Ez utóbbinál érdekesen alakul át a mandulavágású szempár motívuma egy X-ben jobbról, balról elhelyezkedő két szokatlan erejű fekete koronggá, s nem különben változik át a *Létem keresztje* (2019) című önarckép-nél ugyanez a motívum egy stilizált keresztté.

Az önarckép-festészetnek létezik egy gyakran emlegetett, klasszikus példája, amely sokkal inkább az ábrázolás filozófiai és értelmezési problémájának illusztrációja vagy magyarázata, mint egy személy (személyiség) portréja. Johannes Gump (1626–?) osztrák festő egy 1646-ban készült önarcképéről van szó, ahol a művész a mű közepterében háttal állva, balról éppen egy nyolcszögletű tükörben szemléli, jobbról pedig egy felénk fordított vászon felületére festi fel önmagát. A kép problémája, hogy „akkor hol ölt alakot az igazi hasonlóság? A tükörben vagy a portréban?” A mű meg is adja az allegorikus választ a kép jobb, illetve bal sarkában megjelenő kutya-macska viszonyában, azaz kibékíthetetlen ellentétében.

Eöry Emil számára azonban már nincs szükség a tükörrre, mert ő a belső valóságát festi, vetíti ki a vászonra. Van egy félalakos *Önarcképe* 1995-ből, ahol kockás ingben, lelógó jobb kezében ecsetet tartva, bal karját a teste mellé húzva palettával a kézben háttal áll a nézőnek egy festőállványra helyezett üres vászon előtt. A belső képre figyel, nem a külső megfelelési kényszerekre. A fehér üresség társalgója, ám rácsos mintázatú kék inge sejteti, be van zárva a saját börtönébe, a saját személyiségébe. Majd évekkel később ezt a képtípust megfordítja, azaz saját ikonját, „helyettesítő képét”, „igaz képmását”, „vera iconját” a néző felé fordítva áll az üres festővászon vagy „festőkendő” elé, s azon mintegy védjegyet, mintegy billogot alkotva teljesen eggyé forr, összenő vele (*Önarckép szemüveggel*, 2011), de plasztikáiban is sokszor használja ugyanezt az önikon motívumot. Az *Ókor* síkplasztikájában például önnön arcképét (mintegy az elmondottak előzményeként) valódi ikonként helyezi egy üres képkeretbe.

Eöry Emilnek létezik legalább három halálosan komoly, kertelés nélkül őszinte, amolyan túlvilágra készülős, számvetős, megdöbbenően tragikus hangolású „önarcképe” is, amelyek nem szerepelnek ezen a tárlaton. Csak azért merem önarcképeknek nevezni ezeket, mert a festmények főszereplői olyan halálfejek, amelyek a művész ikonikus-emblematikus portréjának hármas tagolását őrzik, s ezáltal a saját személyiségének brandjére, pokoljáró „eszkatológiájára” vonatkoznak, vagy legalább arra is utalnak.

Meglepő azonosulások ezek a halál szinonimáival, az élet értelmének legfőbb kérdéseivel: *Az ember tragédiájával* és szerzőjével, *Madách Imrével* (2008); az *Áldozatok* (2009) örök körforgásával; összeépülő számvetés és *Szembesítés* (2019) a lassan lepergő homokóra, illetve a Tízparancsolat kőbe vésett törvényeinek jelképe előtt.

Tehát az önportréban történő felidézés és emlékkeltés műveletében mindig ott „zümög” a távolságtartásnak és az időnek az a végtelenje, amikor is jelenlétünk hiányával „nyilatkoztatjuk ki” önmagunkat. És itt van valami közös az önarckép és az ikon között. A „helyettesítő kép” csak eszköz, amelynek segítségével eljuthatunk valódi önmagunkhoz; a „deszakralizált” (világi) hasonmásképünkön keresztül a felidézett örök érvényű szakrálishoz; a „bensőség alakjának” kibontásán át – ahol is a „kihez” való hasonlóságom a szakrális énemmel való azonosság – a visszatérés lehetőségéhez. „Minden portré Isten lehetetlen portréjával játszik el a maga módján, Isten visszahúzóadásának és vonzerejének ábrázolásával. [...] A portré összességében egy véges akárkiben idézi fel az egy végtelen kifeszülését” (Jean-Luc Nancy).

És persze mindez – legalábbis klasszikus értelemben – a portré tekintetében összpontosul: „a portré néz: csak ezt teszi, ebben összpontosul, ebben nyújtja magát és ebben tűnik el” (Jean-Luc Nancy). Ezért van az, hogy a portrék, az önarcképek általában két irányba néznek: az egyik szemükkel önmagukba, a másikkal másokra vagy a végtelenbe. Mert az egyik szemünk a külső, a másik a belső tekintet. Eöry Emil ezt a kettős nézést ikonikus-emblematikus festményeiben és szobraiban nem a szempárral, hanem a jelkép- és motívumrendszerével oldja meg.



Végül e kiállítás kulcsműve, egyben címadója a *Létem keresztje* (2019) jelölésű kép, amely egy kiválóan artikulált szintézissteremtő, bölcséleti mű. Az ikonikus-emblematikus festmény egyszerű szimbolikája, háromrétegű formai egyszerűsége (nemzetiszínű zászló, fekete tömbkereszt és keresztjellel stigmatizált emberkereszt) gondolkodásra és azonosulásra készít bennünket, amelynek következményeként összekapcsolódik bennünk az ember (jelen esetben Eöry Emil), a Megváltó Krisztus, valamint a nemzet, vagyis a magyarság, a magyar nép szenvedéstörténete.

A mű első rétegével kapcsolatban Pilinszky János szavait kell idéznem: „Az ember itt a földön nem is annyira lépésről lépésre vándorol, mint inkább keresztről keresztre száll. Más geometriai formáját tekintve is a kereszt: találkozás és ellentét, tiszta ellentmondás. Tragikum és reménység egyszerre. A teljes elhagyatottságnak és kiszolgáltatottságnak ama metszőpontja, ahol a lélek egyedül képes önmagát végül is egészében és véglegesen Isten kezére adni.”

A festmény második rétegével kapcsolatban Bolberitz Pál, katolikus pap és filozófus Krisztus szenvedéstörténetéről, a *Húsvét jelentéséről* szóló teológiai okfejtésére kell hivatkozzak, ahol többek között a következőket mondja: „A kereszténység pozitív üzenete, s ez a lényege hitünknek: nemcsak a lélek halhatatlan, hanem az anyagi test is részesedik benne. [...]”

Jézus Krisztus föltámadt testében számunkra »előre hozta« az anyag végső állapotát, behozta a történelem közepébe. Ez a test nem tud meghalni, mert a szellem uralja és járja át teljes mértékben. Minden, ami az anyagi térben *egész-szerinti*, ami tökéletes, ami igaz, ami jó, megvan benne. Mindaz, ami *rész szerinti*, ami hiány, betegség, összetettség, szétesettség, hiányzik belőle. Ez az állapot nem természetes fejlődés eredménye, hanem Isten természetfölötti ajándéka, ezért mondja az Úr Jézus: »a búzamagnak a földbe kell esnie, ott el kell halnia, hogy bőséges termést hozzon«. Ebben kapja meg a kereszt és a szenvedés keresztényi értelmét.”

A központi munka harmadik rétegével kapcsolatban Máray Sándor szállóigévé vált híres sora, a „Népek Krisztusa, Magyarország” merül fel emlékezetünkben, amelynek szinonimái a nagy sorsfordító küzdelmeinket tekintve már a középkortól kezdve megfogalmazódtak Magyarországgal kapcsolatban egészen 1956-ig bezárólag.

Eöry Emil Krisztus-allegóriája, Krisztus-empátiája, Krisztus-azonosulása tehát éppen a saját küzdelmes élete, atyai sorsvállalása és nemzetszeretete okán nem blaszfémia, nem istengyalázás.

A mai pengeélen táncoló, mindent-lehet világunkban a tét nem kevesebb, mint hogy a kép marad-e megszentelt hely. Vagy másképp fogalmazva: „hogyan szembesül önmagával és arctalanodik el [alacsonyodik le bennünk] a »világszellem« [az Isten]: hogyan veszik el az önmagához való visszatérés saját tekintetében” (Jean-Luc Nancy) – a destruktív, létrontó művészet ígézetében?

Eöry Emil zömében ikonikus-emblematikus, kisebb részben festőibb, realisabb önportréi, amelyeknek léteznek visszatérő azonosulásai; a már említett feleségével együtt lélegző kettős portréi; a magyar élethelyzetekkel közösséget vállaló ironikus, önironikus, moralizáló vagy kritikai megszólalásai, összességében hátat fordítanak a destruktív, létrontó művészetnek.

Eöry Emil *Sziszifuszát* tehát (ez volt első jelentős, vörös márványba faragott kisplasztikájának sorsszerű címe 1972-ben) „az enyészettől máris megkülönböztetik” (Jehoda János) tettei és művei. Mert, mint mondtam volt a bevezető sorban, s toldom meg most mással e kijelentésemet: személyében, *íme, a tapasztalt és esendő ember!* – és – *íme, a bölcs és hosszú életű művész!* Akinek önportrékban, szobrokban, köztéri művekben, érmékben, festményekben és grafikákban bővelkedő életművét semmiképpen sem söpörhetjük az asztal alá, nem kerülhetjük meg, akinek munkásságával foglalkozni kell, sőt kötelesség.

(Eöry Emil szobrász- és festőművész „Létem keresztje” című kiállításán elhangzott megnyitószöveg szerkesztett változata. Józsefvárosi Galéria, Budapest, 2019. június 7 – július 8.)

